



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Rembrandt

Simmel, Georg

Leipzig, 1917

Das Leben und die Form

urn:nbn:de:hbz:466:1-42194

eine seelische Existenz von innen erfaßt, nicht als eine Summe von Einzelqualitäten, sondern als eine Lebendigkeit, deren Einheit jenes ganze Detail erzeugt oder bestimmt oder deren Zerlegung dieses ist, so ist solche Existenz von vornherein als volle Individualität da. Je mehr jedes einzelne in ihr nun seine Einzelheit verlöscht, mit je weniger selbständigen Grenzen eines sich gegen das andere abhebt, desto fühlbarer wird jenes individuelle Leben, von dem irgendein Element in ein anderes Leben zu versetzen ein sinnloser Gedanke ist — was keineswegs der Fall ist, solange Details in ihrer scharfen Umrissenheit das Ganze zusammensetzen. Dies gilt nicht nur für das isolierte menschliche Wesen, sondern für das Gesamtgebilde, in dessen Zusammenhang jenes mit der Landschaft, mit Luft und Licht, mit dem Gewoge von Farben und Formen verschmilzt, sei es, daß die Figur sich aus all diesem als Höhepunkt entwickelt, sei es, daß all dieses gleichsam ihr erweiterter Leib ist. Die Individualität des Gebildes als Ganzen, seine dadurch entstehende Einzigkeit, daß jedes Teilchen nur in bezug auf gerade dieses Zentrum Existenz und Sinn hat — diese wird jedenfalls durch das Fehlen genauer Detaillierung begünstigt; denn eine solche läßt den Teilen einen Sonderbestand, der ihre Einstellung in einen andern Zusammenhang prinzipiell ermöglicht und sie der Einzigkeit ihrer jetzigen Bedeutung enthebt. Dies scheint mir die tiefere Verknüpfung zu sein, durch die das oft so Grenzverwischende, Vibrierende, Verundeutlichende in Rembrandts Malweise zu einem Träger seiner Individualisierungstendenz werden kann.

Das Leben und die Form.

Diese Individualisierung aber, wie ich sie hier als das von innen her entwickelte und erfaßte Leben zu deuten suchte, gibt der „Form“ einen andern Sinn oder eine andere Art „Notwendigkeit“ als in der klassischen Kunst. Fast wie eine bewußte Opposition gegen deren Prinzip wirkt schon Rembrandts Vorliebe für zerlumpte Erscheinungen, für die Proletarier, deren Kleider durch die Zufälligkeiten ihres elenden Loses in formal ganz sinnlose Fetzen zerfasert scheinen; man vergleiche damit die wenigen

entsprechenden Gestalten der italienischen Bilder, bei denen noch jeder ausgefrante Lumpen einem prinzipiellen Formgedanken untersteht. Für die klassische Kunst bedeutet Form, daß die Elemente der Erscheinung sich mit einer unter ihnen geltenden Logik gegenseitig bedingen, daß die Geformtheit des einen die des andern unmittelbar fordert. Bei Rembrandt besagt sie, daß ein von einem Quellpunkt her strömendes Leben gerade diese Form als sein Ergebnis oder als den klarsten Anschauungsmoment seiner in der Form des Werdens seienden Ganzheit hervorgetrieben hat. Es ist, als ob — in der symbolischen Repräsentation, in der der Künstler sein Objekt in sich nachrealisiert — Rembrandt den Gesamtlebensimpuls einer Persönlichkeit wie in einem Punkt gesammelt empfände und ihn, durch alle seine Szenen und Schicksale hin, bis zu seiner gegebenen Erscheinung entwickelte; so daß, ganz entsprechend den einzelnen Bewegungen, dieser scheinbar einzelne Augenblick als ein von einem weiten Anfang her gewordener und der sein Werden in sich gesammelt hat, vor uns steht. Was wir gerade nur als Prinzip aussprechen, aber in der undurchsichtig verworrenen Erfahrungswirklichkeit nur sehr unvollkommen und zufällig erschauen können: daß jeder Augenblick des Lebens das ganze Leben ist — oder genauer: das Leben ganz ist —, das offenbart hier der künstlerische Ausdruck in Reinheit und Unzweideutigkeit. Wenn jedes Rembrandtsche Gesicht den Bestimmungsgrund seiner aktuellen Form in seiner ganzen Geschichte hat, so sind zwar deren einzelne Inhalte aus ihm nicht ablesbar; sondern nur dies kommt zu anschaulicher Überzeugung, daß von dem Beginn und der Potentialität dieses Daseins her ein Strom des Werdens bis zu dieser Aktualität geführt und sie bestimmt hat; wie sie da ist, ist sie eine durch die innerliche Dynamik und Logik des Lebens gewordene.

Daß die aktuelle Erscheinung rein als solche (unabhängig von dem, was im historisch-biographischen Sinne vor ihr, im transszendentalen und seelischen Sinne hinter ihr, im physiologischen Sinne in ihr ist) ein Formgesetz haben könnte, das ihrer selbstgenügsamen Anschaulichkeit zukäme — das eben ist

für Rembrandt das Fremde. Etwas dem Kontrapost Ähnliches findet sich, von Zufälligkeiten abgesehen, bei ihm nicht*). Es wird alles von innen heraus bestimmt, und das Wunder ist, daß dies eine malerisch wertvollste Erscheinung ergibt; gerade wie es auch ein spezifisches Wunder der Kunst ist, daß die größten unter den Kunstwerken, die umgekehrt von der reinen Erscheinung aus zu deren rein artistischer Durchbildung streben, damit zugleich den Ausdruck aller seelischen und nicht unmittelbar anschaulichen Werte gewinnen. Aber es erklärt doch, weshalb manche Nur-Maler Rembrandts Mittel und Wirkung nicht begreifen können und wollen.

Hier ist nun noch einmal der Gegensatz zwischen dem Renaissanceporträt und dem Rembrandtschen von den letzten Kategorien der Weltauffassung her zu formulieren. Die beiden Begriffe, zwischen deren Deutung und Wertung das Dasein sich auf Schritt und Tritt zu entscheiden hat, sind: das Leben und die Form. Das Leben, seinem Prinzip nach, ist dem Prinzip der Form ganz heterogen. Sagt man selbst, es bestände in einem fortwährenden Wandel, Zerschneiden und Neuschaffen von Formen, so ist auch dies schon leicht mißverständlich. Denn es

*) Ausgenommen von diesem echten Charakter seiner Kunst sind einige italianisierende Werke, von denen das durch seinen Publikumerfolg merkwürdigste das Hundertguldenblatt ist. Bedeutung und Wert der Rembrandtschen Radierungen ist keineswegs leicht zu erfassen; zur Schätzung des Hundertguldenblattes ist den meisten der Weg dadurch gebahnt, daß es sich der klassischen Form nähert, an die der europäische Kunstsinn als an seine Dominante und erziehende Potenz angepaßt ist. Lange nicht hinreichend ist auf diesen Charakter des Blattes aufmerksam gemacht worden. Hier ist der geometrisch klare Aufbau, hier ist der „schöne“ Faltenwurf der Gewänder (besonders deutlich an der knieenden Frau), hier ist die repräsentative, immer ein wenig an das „lebende Bild“ erinnernde Haltung der Figuren, hier die Deutlichkeit dieses einen, begrifflich ausdrückbaren Lebensmomentes eines jeden, gewonnen um den Preis, daß die dunkle flutende Ganzheit des Lebens auf ihn reduziert ist. Etwas von der Tragödie des deutschen Geistes, die sein Verhältnis zum Klassisch-Romanischen immer und immer wieder erzeugt, liegt darin, daß das geschätzteste Rembrandtblatt eben dieses ist, in dem gerade der Rembrandtsche Geist am wenigsten rein auftritt.

scheint vorauszusetzen, daß irgendwie, ideell oder real, feste Formen bestehen, deren jeder nur, indem das Leben sie zeugt oder offenbart, ein äußerst kurzer zeitlicher Bestand gegönnt ist. Dann aber würde das, was wir eigentlich Leben nennen, ja nur in der Bewegtheit bestehen, die sich zwischen die eine und die nächste Form schiebt, würde nur während des Intervalls, das jene in diese überführt, existieren; denn die Formen selbst können sich, als irgendwie stabile, innerhalb des Lebens, das absolut kontinuierliche Bewegung ist, nicht unterbringen. Macht man mit diesem letzteren Begriff Ernst, so kann es zu der Gefegetheit, ohne die der Begriff der Form nicht denkbar ist, prinzipiell nicht kommen. Nennt man das, was die innere rastlose Dynamik des Lebendigen äußerlich erzeugt, seine Form, so mag das unvermeidlich sein, aber man bringt damit doch einen Begriff heran, der einer andern Ordnung zugehört. Denn Form bedeutet, daß das Phänomen, das der Lebensprozeß von innen her an die Oberfläche oder als seine Oberfläche hervortreibt, von dem Prozeß selbst abgelöst wird; es gewinnt die Festigkeit einer ideellen Existenz, indem seine Elemente von einer neuen Gesetzlichkeit des Anschaulichen rein als solchen (wenn auch des vom Leben gespeisten Anschaulichen) aus vereinheitlicht, als voneinander abhängig erkannt werden. Die Form kann sich nicht ändern; denn Sich-ändern bedeutet, daß ein Subjekt vorhanden sei, das in dem Wandel seiner Erscheinungen selber beharrt, bedeutet, daß eine Erscheinung und eine andere, mag diese mit jener noch etwas oder gar nichts als Erscheinung gemeinsam haben, durch die Identität einer in beiden wirkenden, beide hervortreibenden Kraft verbunden sei. Darum kann nur das Lebendige sich ändern. Denn wie für seinen Bau die logische gegenseitige Ausschließung von Einheit und Vielheit nicht gilt, sondern die Vielheit der Organe als in sich untrennbare Einheit funktioniert, so ist auch die Vielheit der „Formen“, die ein Lebendiges im Zeitverlauf darbietet, der von innen erzeugte Wandel eines einheitlichen Wesens. Die Form aber, zu gesondertem So - Sein herausgelöst, ist fertig, eine irgendwie andere ist nicht die frühere, die „sich geändert“ hätte

(wenn der Sprachgebrauch dies behauptet, so legt er ihr ein Inneres, Lebendiges unter), sondern steht zusammenhangslos neben ihr und nur in einem synthetisch funktionierenden Geiste als eine etwa vergleichbare neben ihr. Durch ihr verschiedenes Verhältnis zur Zeit und zur Kraft sind Form und Leben absolut getrennt. Die Form ist zeitlos, weil sie nur in dem Gegeneinanderstehen und Sich-aufeinander-Beziehen von Anschauungsinhalten besteht, und sie ist kraftlos, weil sie als Form gar keine Wirkung üben kann; nur innerhalb des darunter weiterströmenden Lebens und seines Kausalprozesses setzt sich auch dieses Stadium in weitere Bewirktheiten fort, aber es ist mit dem Oberflächenphänomen, sobald man es ihm an dieser Stelle entnommen hat, gewissermaßen in einer Sackgasse angekommen, oder auch, seine Strömung hat die jeweilige Form an das Ufer geworfen, zu schlechthin entwicklungsloser, ein für allemal seiender Phänomenalität, die der Beschauer abschöpft; die Strömung selbst entwickelt sich in kontinuierlichen Kraftwirkungen weiter, gleichsam ohne sich um das Bild zu kümmern, das sie irgendwo dem von außen her aufnehmenden Blick bietet. Dem nun entspricht, wenngleich natürlich in zahllosen Abstufungen, der prinzipielle Unterschied der beiden Möglichkeiten des Porträts. Das Problem des klassischen Porträts ist die Form. Das heißt, nachdem das Leben es einmal zu einem bestimmten Phänomen gebracht hat, gewinnt dieses für den Künstler eine ideelle Eigenexistenz, die er nach Normen der linearen, koloristischen, räumlichen Deutlichkeit, Schönheit und Charakteristik vorträgt. Er abstrahiert das Phänomen aus dem Lebensprozeß, der es erzeugte, und damit werden nur die seiner Gestaltung immanenten Gesetzlichkeiten für sie gültig — ungefähr wie die abstrakten Begriffe logische Beziehungen untereinander aufweisen, die ganz von denjenigen unterschieden sind, durch die die ihnen zugrundeliegenden Einzeldinge real verknüpft sind. Auf die „Beseeltheit“ des Porträts ist damit natürlich nicht verzichtet, denn der seelische Ausdruck, in dem Sinne, in dem ich ihn früher in Hinsicht des Renaissanceporträts besprach, ist eine unmittelbare Qualität des leiblichen Phänomens selbst; aber

auch das seelische Wesen ist innerhalb dieses Stiles nicht ein Lebensprozeß in zeitlicher Entwicklung, sondern ein resultathaftes So-Sein, ein zeitloses, durch die Dimension des Körperphänomens miterstrecktes Definitivum. — Die Form dagegen, die das Rembrandt-Porträt darbietet, erscheint nicht von dem Prinzip der Form selbst, nicht von den ideellen Beziehungsnormen bestimmt, die die Teile des Phänomens sich untereinander begrenzen und balancieren lassen, sondern das von innen treibende Leben, das jener Stil hinter dem Phänomen verschwinden läßt, ist hier in dem Augenblick erlauscht, in dem es in seine Oberfläche hineinwächst, diese trägt sich nicht, gleichsam freischwebend, vermöge der Gesetze ihrer zeitlosen Anschaulichkeit, sondern durch die Dynamik von Werden und Schicksal, deren vergangenheitsgetragene Gegenwart eben dieses Phänomen bedeutet. In der Klassik scheint das Leben nur den Zweck zu haben, daß es die Form hervorbringe, dann aber von ihr zurückzutreten und sie ihrem selbstseligen Spiel zu überlassen; bei Rembrandt umgekehrt ist die Form nur der jeweilige Moment des Lebens, in diesem liegt der nie zurücktretende Einheitspunkt ihrer Bestimmungen, sie ist nur die — recht verstanden — zufällige Art, in der sein Wesen, d. h. sein Werden, sich nach außen kehrt. Wie in aller großen Kunst handelt es sich in der Klassik wie bei Rembrandt am letzten Ende um die Einheit von Leben und Form, um den künstlerischen Gewinn dessen also, was dem bloßen Denken ungewinnbar scheint. Aber die Klassik sucht von der Form her das Leben, Rembrandt vom Leben her die Form.

Damit, daß wir die Substanz einmal auf ihr Leben hin, ein anderes Mal auf ihre Form hin ansehen, sind dennoch ihre in der Kunst wirksamen Grundkategorien nicht erschöpft. Allenthalben wirkt die Schwere mit, und zwar zunächst in der Haftung an dem Material der dreidimensionalen Kunstwerke. Den absoluten Schweren von Stein, Metall, Holz, Keramik, den Schwereverhältnissen der einzelnen Teile, den Gegenkräften, die die Schwere auffangen oder verteilen — entsprechen auf die rein optischen Eindrücke des Gegenstandes hin ganz spezifische innere Emp-

findungen. Ob es sich dabei um bloße Assoziationen, sonst erworbene Erfahrungen von Heben, Schieben, Gedrücktwerden handelt, oder ob andere, mehr unmittelbare, noch nicht herausanalyzierte Reaktionsweisen dabei im Spiele sind, bleibe jetzt ununtersucht. Diese Schwereempfindungen fügen sich wieder, auf gleichfalls unbekannte Weise, der optischen Vorstellung ein und werden damit zu Elementen des ästhetisch bildhaften Eindrucks. Sie sind aber der Art nach auch dem zweidimensionalen Kunstwerk eigen: nicht nur dem Abbild des als objektive Wirklichkeit schweren Gegenstandes fühlen wir Schwere an und lassen das so Gefühlte die rein künstlerische Wirkung mitbestimmen; sondern ganz unabhängig von irgendeinem Urbild und seiner Schwere, wirken Linienführungen, Flächen, Farben, sogar in rein dekorativer Verwendung, mit bestimmten Maßen und Verhältnissen von Schwere. Hiermit ist freilich ein innerhalb der Kunst bedeutsames Moment gegeben, das jenseits des Lebensprinzips wie des Formprinzips — in dessen gewöhnlichem Sinne — liegt, da es sich an die undifferenzierte Substanz knüpft. Ganz genau zugesehen indes aber ist doch die Schwere in dieser Bedeutung unter die formalen Momente einzureihen. Denn durch ein Mehr oder Weniger, durch die diesbezügliche Relation der einzelnen Teile, durch das Spiel zwischen dem Lastenden und dem Tragenden gewinnt die Schwere ästhetische Bedeutung; schließlich ist doch auch die Schwere eine Einzelqualität der Materie, freilich ihre allgemeinste, mit ihrer Ausgedehntheit am unmittelbarsten verbundene. In künstlerischer Hinsicht steht sie deshalb neben der Farbe, der räumlichen Form, der Oberflächenbeschaffenheit als ein diesen koordiniertes Element, als eine Einzelbestimmtheit, aber noch nicht als das Letzte, schlechthin jenseits alles Einzelnen Liegende, was von der im Kunstwerk fühlbaren Materie ausgesagt werden kann. Dies ist vielmehr die Substantialität überhaupt, das schlechthin in keine Qualität, keine Relation, keine Differenz, keine Formung eingegangene einfache Sein des Stoffes, dasjenige, was aller Bewegtheit und Schwere, Formung und Lebendigkeit zugrunde liegt. Ich lasse hier, wo es sich nur um die Explikation gefühlsmäßig ästhetischer Tatsachen

handelt, die Kritik dieses Begriffes dahingestellt, die die Physik und die Erkenntnistheorie üben. Mögen diese auch die „Substanz“ völlig in Relationen und Schwingungen auflösen. Aber diese Zerlegung greift die Schicht der hier gemeinten, mit einem ganz spezifischen Gefühl wirksamen Substanz nicht an. Alle Plastik im weitesten Sinne geht darauf, dieses dunkel Substanzielle des Daseins durch Formung zu überwinden. Denn deren Gegensatz ist nicht die sinnlose Form des Gipsklumpens oder des unbearbeiteten Marmorstücks, aus der dann die sinnvolle entwickelt wird; sondern jenes absolut Formfremde, niemals Anschauliche, das mit jeder Gestaltung aufgehoben wird. Vergleicht man etwa die Olympiaskulpturen mit denen des Parthenon, so empfindet man an den ersteren, wie sie sich sozusagen eben erst aus jenem Urgrund, jener nicht weiter beschreiblichen Substantialität alles Daseins herausheben; noch fühlbar besteht diese in ihnen, und nur an der Oberfläche hat sie die Form hergegeben, deren Differenzierung und Bewegtheit von dem Kern, dem eigentlich und einheitlich Seinshaften des Gebildes nur durch eine ideelle Linie geschieden ist. Dagegen in den Parthenonskulpturen ist dieses von der Formung ganz und gar ergriffen und durchdrungen, die geheimnisvolle Einheit der Substanz überhaupt ist hier unfühlbar, weil sie völlig in die jeweilige, besondere Gestaltung eingegangen ist. Man möchte die Kunst von Olympia mit den vorsokratischen Philosophen, die des Parthenon mit Plato vergleichen. Soviel vollkommener, durchgeformter, geist- und persönlichkeitsgewordener die athenischen Kulturgebilde der Blütezeit sind, als alle jene anderen, künstlerischen und denkerischen, so scheinen die letzteren doch unmittelbarer aus dem Grunde der Dinge aufgestiegen und ihm ohne Grenzstrich verhaftet zu sein. Die athenischen Werke aber schweben wie erlöst im hellen Reiche des Geistes, bis in ihren innersten Kern hinein ganz Leben, ganz Form geworden.

Besonders wieder modifiziert sich die Rolle dieser Substanz in der schweren Massivität der Gestalten Giottos. In der fast ungegliederten Kompaktheit, mit der z. B. die Mönche in dem Florentiner Erscheinungsbilde dasitzen oder die betenden Freier

in Padua knien, die ganze körperliche Existenz von dem gleichsam porenlosen, unflüssigen Gewande repräsentiert — in ihnen ist nicht nur die Schwere, sondern gerade eine nicht weiter beschreibliche Substantialität, eine Nachdrücklichkeit des Körperseins überhaupt der entscheidende Eindruck. Aber sie ist nicht wie bei den Olympiaskulpturen oder manchen altägyptischen etwas hinter der Oberfläche Fühlbares, durch die Form, von der es überwachsen ist, nicht Erlöstes. Entsprechend vielmehr dem italienischen Wesen, das immer nach der Oberfläche zu drängt, wirkt selbst dieses Undifferenzierte, dies bloße Dasein körperhafter Masse noch als Form. Man hat diese Wirkung so zu deuten gesucht, daß unter den schweren, einfachen Gewandflächen der lebendige, durchgegliederte Leib spürbar wäre. Ich kann dies nicht nachfühlen. Die im realistischen und logischen Sinne natürlich bestehende Zweiheit von Gewand und Leib ist hier von der künstlerischen Vision eigentümlich überwunden, indem Giotto auf das beiden Gemeinsame, das bloß Substantielle des tastbaren Daseins zurückging, so daß gerade hieran diese Existenzen das Wesentliche ihrer Sichtbarkeit gewannen. Ich kann tatsächlich weder etwas hinter diesen Gewändern spüren, noch sind sie, wie bei minderen Künstlern, hohle Garderobenteile, die den dazu erforderlichen Leib vermissen ließen. Giotto hat sich über diese Alternative dadurch erhoben, daß er jene Substanz des Körperlichen überhaupt aus ihrem Dunkel jenseits von Form und Leben hob und Fühlbarkeit und Sichtbarkeit seiner Gestalten unmittelbar an ihr gewann, also sie gewissermaßen zur Form machte.

Leben und Form also, die metaphysischen Parteien, die sonst das Wesen der gegebenen Gebilde unter sich aufteilen, erscheinen als gemeinsam gegensätzlich zu jenem freilich kaum benennbaren Grundbegriff oder Grundstoff des Seins. Denn wie ich vorhin sagte, daß die Plastik, rein als Wille zur anschaulichen Formung verstanden, auf Überwindung dieser undifferenzierten Substantialität ginge, so scheint auch das Leben nach der gleichen Tendenz hin deutbar. Während das dunkle substantielle Sein schlechthin in sich ruht, ist das Leben dasjenige, was in jedem

Augenblick über sich hinaus will, über sich hinaus greift; indem es die Substanz mit sich durchdringt, setzt es sie in eine innere Bewegung, der gegenüber der Mechanismus nur ein Hin- und Herschieben ist, das ihr inneres Wesen unberührt läßt. Daß das Leben fortwährend unorganische Materie in den organischen Prozeß hineinreißt, ist nur eine Seite, ein Phänomen oder ein Symbol der tieferen metaphysischen Richtung des Lebens überhaupt, mit der es das Eigenwesen seiner Substanz in sich oder durch sich auflöst. Es ist höchst merkwürdig und bedeutet wohl eine der letztmöglichen Verbegrifflichungen des Daseins, daß dessen große, sinngebende Kategorien, das Leben und die Form, von einer vor aller Bezeichnung gelegenen Substanz getragen werden, die fortwährend in jenen aufgeht, fortwährend sozusagen im Leben und in der Form verschwindet, aber dennoch irgendwie hinter ihnen fühlbar ist. Das Maß, in dem dies der Fall ist, gehört zu den entscheidenden differenziellen Eindrucksfaktoren der lebendigen Wesen und der Kunstwerke. Auf viele Weisen schon ist es als zum Wesen der Organismen gehörig ausgesprochen worden, daß gleichsam kein Lebendiges ganz lebendig ist, daß in jedem noch etwas Dunkles, von der Lebensbewegtheit noch nicht völlig Besiegtes und Durchsetztes besteht, gleichviel wie man es benenne. Wenn man aber von Stufen des Lebens spricht; wenn wir in gewissen Erscheinungen eine vollständigere, in sich (nicht nur nach außen) stärkere Lebendigkeit zu sehen meinen als in andern; wenn dies entschiedenere Leben zugleich als eine entschiedenere Individualisiertheit auftritt — so bedeutet dies alles ein entsprechendes Zurückweichen jenes unbezeichnenbaren Etwas, das in das Leben erst allmählich eingeht und das, als dieses immer verschwindende aber niemals verschwundene, ein Immer-Gleiches, schlechthin Einheitliches, also von Individualisiertheit nicht Berührtes ist.

Ob in der Gotik die Auflösung der Materie durch das Aufsteigen bis ins Verschwimmende, Verschwindende geschieht oder durch die Verlegung der die Schwere tragenden und sie dadurch fühlbar machenden Elemente an das Äußere der Kirche, oder durch das Durchbrechen des Steines in Zierraten, die ihn als ge-

wichtlose, unstarre Spitze erscheinen lassen; ob durch die Knickung der Körper, die deren natürliche Struktur zu verneinen scheint, oder durch die unrealistische Größe des Kopfes als des Ausdrucksträgers, an dem der ganze Leib oft nur wie ein haltlos dürftiges Bündelchen hängt — es ist immer dasselbe Prinzip: der Stoff soll nicht sein. Aber nicht so, daß nun statt seiner, wie es Plato wollte, die Form sein soll, sondern das Drängen, Sich-Heben, Sich-Flüchten der Seele. Dennoch — das Leben ist nicht der Sinn der Gotik. Dazu ist zu wenig Oszillierung, Polarität, Hebung und Senkung in ihr. Ihr Wesen liegt in einer geraden Gerichtetheit der Seele ins Transszendente, die deren Leben hinter sich gelassen hat oder für die es nur der an sich irrelevante Träger ist. Gerade hier zeigt sich, daß die Gotik in ihrer reinsten und echtsten Typik, der französischen — ihre spätere deutsche Weiterbildung biegt dies um — keineswegs so anti-rationalen Charakters ist wie ihr sonstiger Gegensatz zu Klassik und italienischem Romanismus oft glauben gemacht hat. Ein Streben nach Klarheit und mathematisierender Genauigkeit liegt in dieser Linearkunst, die freilich als solche schon einen Kampf gegen das Dreidimensionale der Materie bedeutet — eine eigentümlich rationalistische Mystik. Indem diese Kunst — im Unterschied gegen andern Linearismus — die Schlankheit und die unendliche Verlängerbarkeit der Linie betonte, gewann die mittelalterliche Vorstellung von der Seele gewiß an ihr ein treffendstes Symbol, aber in dem Vertikalismus und der Eindimensionalität, denen dieser Stil zustrebte, kam das Leben, mit seinem Sich-Auseinanderfalten, seiner Vielheit in der Einheit, seinen unberechenbaren Ausstrahlungen nicht unter. Rembrandts religiöse Bilder, in denen die Frömmigkeit sich gerade als eine Art, auf die die Seele lebt, erweist — in aller Fülle, Buntheit, ja Zufälligkeit, die eben ihrer Lebensform eigen ist — sind insofern der vollkommene Gegensatz zum innersten Prinzip der reinen Gotik. Mit dieser tritt also noch ein viertes Element auf. Jenseits von Form und Leben stand noch die Substanz — jetzt steht noch ebenso die Seele in dem Gegensatz zur Substanz da, aber nicht ihr Leben, sondern ihre transszendente Bestimmung, die

jetzt sozusagen ihre Substanz ist. Leben und Seele decken sich nicht, sondern überschneiden sich nur, jedes ist ein Allgemeineres als der Abschnitt, mit dem sie sich decken. Diese Seele ist nicht individuell. Die gotische Seele hat, schon weil ihr das Transszendente das Wesentliche ist, keine Einzigkeit — individuell ist nur das Leben. Nur in der Form des Lebens ist die Seele individuell, wie (auf niederer Stufe) die Substanz es nur in der Form der Form ist.

Ich verfolge hier die Struktur der Begriffe, in die wir das Weltbild aufteilen, nicht über den Punkt hinaus, an dem sich der Polarität von Form und Leben die gleichmäßige Einheit der Substanz überhaupt unterbaut. Mag Physik und Metaphysik auch dies in Relationen auflösen — bevor die Auflösung soweit vordringt, kommt sie an eine Stelle, an der das Gefühl von Leben und Kunst in seiner Mannigfaltigkeit sich doch wohl nur aus der differenzierten Fühlbarkeit dieser Substanz in allem Lebendigen und allem Geformten deuten läßt.